TAFELBILDER

AUS DEM

MUSEUM DES STIFTES KLOSTERNEUBURG

AUFGENOMMEN VON

PROF. DR. CARL DREXLER
PROTONOTAR, APOST. HON., HOFCAPLAN

ERLÄUTERNDER TEXT VON

DR. CAMILLO LIST
K. U. K. CUSTOS

33 TAFELN IN LICHTDRUCK.

FERD. SCHENK
VERLAG FÜR KUNST UND GEWERBE
WIEN, VI. SCHMALZHOFGASSE 5.

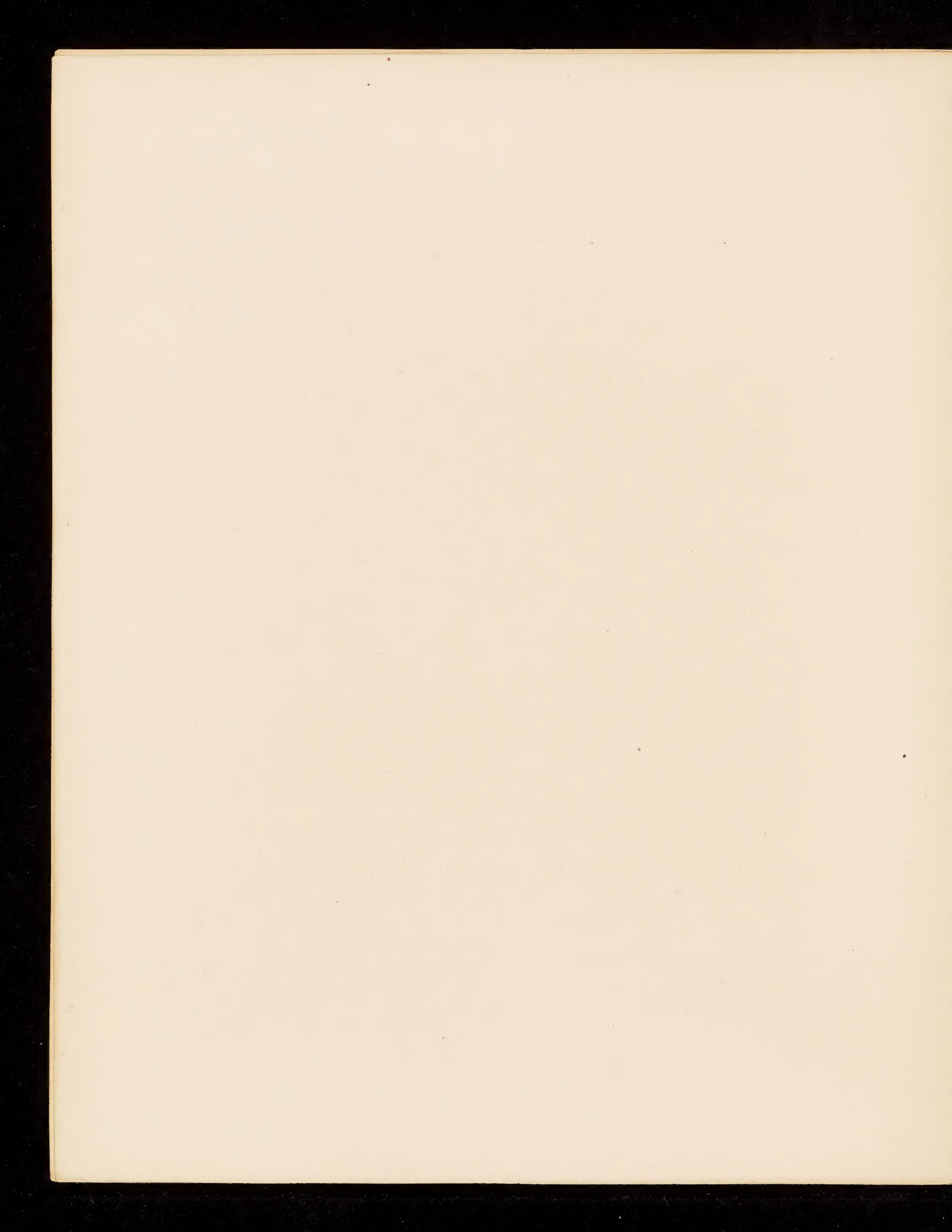
DRUCK VON FRIEDRICH JASPER IN WIEN.

VORWORT.

Die vorliegende Publication schliesst sich an ähnliche frühere »Stucco-Decorationen« und »Goldschmiedarbeiten im Stifte Klosterneuburg« an, präsentirt sich jedoch als eine für sich bestehende Arbeit. Die Bilder welche hier veröffentlicht werden, befinden sich fast ausnahmslos im Museum des Stiftes Klosterneuburg, dessen Anfänge in die Zeit des Propstes Ambros Lorenz (1772—1781) fallen, der werthvollere Objecte auch profaner Natur in einem eigenen Raume zu verwahren begann. Dem Geschmack dieser Zeit entsprechend, waren daselbst ausser Kunstgegenständen auch Curiositäten und naturhistorische Gegenstände untergebracht. Diese Sammlung erhielt später einen bedeutenden Zuwachs, als das Stift St. Dorothea in Wien aufgelöst wurde. Die Gefahren im Franzosenkriege 1809 waren für das damalige Museum kaum vorübergegangen, als 1810 Chorherr Maximilian Fischer an eine Aufstellung und Neuordnung der Objecte ging. Es war ihm aber nicht beschieden, in seiner Arbeit weit zu kommen, da vielerlei Geschäfte ihn anderwärts benöthigten und so blieb die Sammlung wenig beachtet, bis gegen Ende der Sechzigerjahre Chorherr Gilbert Gürsch die Objecte gründlich reinigte und das erste Inventar anlegte. Nun kam wieder eine ungünstigere Epoche, bis 1885 das Museum gänzlich neu angeordnet und nach modernen Principien aufgestellt wurde.

Wie es leicht begreiflich ist, stammen die meisten Bilder von den Altären des Stiftes selbst oder von jenen der dazu gehörigen Pfarrkirchen, aber ebenso den damaligen Zeitverhältnissen entsprechend ist es, dass uns keine sichere Kunde über die genauere Provenienz der einzelnen Gemälde aufbewahrt wurde.

Vorliegende Arbeit, welche zum ersten Male die grössere Anzahl der Gemälde in Reproduction wiedergibt, soll blos die Aufmerksamkeit grösserer Kreise auf die bisher wenig bekannte Bildersammlung in Klosterneuburg lenken.



TAFEL-ERKLÄRUNGEN.

Tafel I.

Der bei dieser Publication eingehaltenen chronologischen Ordnung entsprechend wurde als I. Tafel eines der vier Bilder von der Rückseite des Verduneraltars gewählt. Wie ja bekannt, liess Propst Stephan von Sierndorf (1317—1335) die von Propst Wernher (1167—1186) gestifteten und durch Nicolaus von Verdun verfertigten 51 Emailtafeln, von den Wiener Goldschmieden restauriren und als Retabel umändern, weil sie durch den Kirchenbrand im Jahre 1322 stark mitgenommen waren; bei dieser Gelegenheit wurden die Rückseiten mit Gemälden versehen. Die Fertigstellung des Altares fiel in das Jahr 1329; wodurch auch die Entstehungszeit der Gemälde gegeben erscheint. Der Altar war leicht zugänglich, in der Mitte der Kirche, aufgestellt gewesen, weshalb auch auf den Bildern sich Beschauernamen eingekratzt finden, deren ältester von der Jahreszahl 1502 begleitet erscheint, während die jüngste Datirung 1809 bei einem nur theilweise lesbaren französischen Namen sich findet. Im Jahre 1714 kam der ganze Altar in die Kästen der Schatzkammer, bis im Jahre 1833 eine Aufstellung des Altares im alten Capitelhause bei dem Grabe des Markgrafen Leopold vorgenommen wurde, wodurch leider die Gemälde den Augen der Beschauer entzogen wurden. Im Jahre 1863 liess Propst Adam Schreck die Gemälde durch den Director der Albertina, Herrn Josef Schönbrunner, restauriren und durch eine andere Anordnung der Besichtigung zugänglich machen.

Die Anordnung der Bilder ist folgende: Das vorliegende Bild des Flügels auf der Evangeliumseite, stellt Christus am Kreuze mit dem Donator dar, jenes der Epistelseite die Begegnung Christi mit den heiligen Frauen nach der Auferstehung, die Mittelbilder zeigen den Tod und die Krönung Mariens.

Bei dem reproducirten Bilde ist die Scene durch das Crucifix in zwei Theile getheilt. Links von jenem die Gruppe der heiligen Frauen, rechts Johannes und die römischen Kriegsknechte. Christus, eine lange, hagere Figur, bereits verschieden, ist ohne Dornenkrone dargestellt, wie das in jener Zeit mitunter vorkommt, der Nimbus führt das edelsteinbesetzte Kreuz. Da das Kreuz keinen Oberbalken hat, ist der Titulus auf einem Stock befestigt. Um den Heiland fliegen drei Engel mit Kelchen in den Händen, um das aus der Brust und von den Händen fliessende Blut aufzufangen. Zu Füssen des Kreuzes kniet der Donator, bezeichnet durch die Legende STPHS · P̄PTS, welcher in den Händen ein Schriftband hält mit den Worten: MISERERE MEI DEUS. Den Mittelpunkt der linken Gruppe nimmt die Gestalt der Madonna ein, die mit einem graublauen Kleide und einem blass purpurnen Mantel bekleidet ist. Ihr zur Linken steht Marie Magdalena in bräunlich blauem Kleide mit rothem Futter und blaugrünem Mantel, den Kopf mit einem weissen Schleier bedeckt. Zur Rechten der Madonna steht Marie Salome in zinnoberrothem Kleide und grünem Mantel, den Schluss bildet Marie, die Mutter des Apostels Jacob, in grauem Kleide. In der anderen Gruppe, jener der Kriegsknechte, erblicken wir dem Kreuze zunächst Johannes mit grünem Kleide und grauem, roth gefütterten Mantel, welcher schmerzerfüllt seinen Kopf mit der Rechten stützt, während die Linke das Evangelium hält. Neben ihm steht der gläubige Hauptmann mit gegen den Beschauer gewendeten Gesichte, ihm gleichsam die Worte des in seiner erhobenen Rechten gehaltenen Schriftbandes:

VERE FILIVS DEI ERAT ISTE zurufend. Sein Costume ist durch das misslungene Streben, eine römische Kriegstracht darzustellen, sehr phantastisch geworden; der häufigen Wiederholung des Löwenkopfes am Panzer liegt die dunkle Erinnerung an die Phaleris der Römer zu Grunde.

Diese Tafelgemälde, die ältesten genauer datirbaren Oesterreichs, weisen giotesken Einfluss auf, was um so auffallender ist, da sie zu Lebzeiten des Meisters und in Wien entstanden sind. Einzelne z. B. die Gestalten des heil. Johannes Bapt. und des heil. Augustinus auf dem Gemälde die Krönung Mariens weisen Momente auf, welche auf böhmischen, im ersteren französischen Einfluss deuten. Es dürfte somit die Vermuthung naheliegen, dass um die erste Hälfte des XIV. Jahrhunderts in Wien sich italienischer*) und französischer Einfluss geltend machte, dadurch dass die am Hofe zu Prag thätigen Künstler diesen beiden Nationen angehörten.

Tempera mit dessinirtem Goldgrund. Höhe 108 *cm*, Breite 121 *cm*.

Tafel II.

Auch hier sind Scenen der Passion Christi dargestellt. In der Mitte die Kreuzigung, links davon der Oelberg und die Kreuztragung, rechts die Gefangennehmung und die Kreuzabnahme. Die Bewaffnung der römischen Soldaten, Ringpanzer, Eisenhut und Brünne, weist auf die Mitte des XIV. Jahrhunderts hin. Dafür spricht auch die grosse Aehnlichkeit mit den Bildern des Verduner Altars. Unverkennbar wie bei diesem, ist auch bei unserem Gemälde der gioteske Einfluss.

Tempera. Höhe 130 *cm*, Breite 152·5 *cm*.

Tafel III und IV.

Eine vom ikonographischen Standpunkte sehr interessante Serie von neun Bildern ist der Cyklus mit der Darstellung der heiligen Jungfrau als Königin der neun Chöre der Engel; an diesen schliesst sich ein zweiter Cyklus von sieben Tafelbildern, auf denen Maria als Königin der Heiligen dargestellt ist. Die beiden vorliegenden Blätter sind der ersteren Reihe entnommen, und zwar stellt Tafel III Maria mit dem sechsten Chore der Engel, den Potestates dar. Die Jungfrau erscheint gerüstet mit dem Haubert, auf dem sich eine Plattenbrust befindet, mit Achseln und Henzen, sowie dem Beinzeug. Am Haupte trägt sie einen flachen Eisenhut mit breiter Krempe. Ueberdies ist sie mit einem blauen Mantel bekleidet; um sie herum stehen vier Engel, die Potestates (Potentiae). Sie sind geflügelt, ähnlich wie Maria gerüstet, nur tragen sie einen geschobenen sogenannten Kampfschurz; zwei von ihnen haben anstatt des Eisenhutes einen aufschlächtigen Visirhelm und halten bewimpelte Lanzen in den Händen. Durch die Mitte des Bildes geht der Thurm Davids, an dem Harnischtheile aufgehängt sind. Die Spruchbänder tragen folgende Verse:

Digneris . vobiscv̄ . sisti . tvrbā . demonv̄ . que vicisti.
Vt . tvrris . david . armis . fvlta . hic . virtute . asto . m̄lta.

Tafel IV stellt Maria mit dem neunten Chore der Engel, den Angeli dar. Die Madonna ist mit rothem Kleide bekleidet und hier ausnahmsweise geflügelt, hält mit beiden Händen den blauen Mantel auseinander, in dessen Falten sich die Stände der Christenheit, links die Vertreter der geistlichen, rechts die der weltlichen Stände bergen; sonst die gewöhnliche Darstellung der Maria sub tuum praesidium. Maria ist von vier musicirenden Engeln umgeben. Auf den Spruchbändern befindet sich folgende Legende:

Cvrā . habens . singolorv̄ . sortem . tene . angelorvm
Mater . omniv̄ . bonorv̄ . hic . asisto . cvstos . horvm.

Die beiden Cyklen stammen aus dem ersten Decennium des XVI. Jahrhunderts, wie am deutlichsten aus der Art der Waffenstücke sich ergibt. Sie befanden sich ursprünglich im Kloster

*) Dass schon früher italienische Künstler Wien durchzogen, ergibt sich daraus, dass die ersten Prager Groschen um 1300 von einem Florentiner geprägt wurden, wie mir Herr Custos Domanig freundlichst mittheilt.

der Karmeliter am Hof zu Wien, deren Kirche ja schon damals den neun Chören der Engel geweiht war. Als im Jahre 1554 das Kloster an die Jesuiten übergeben wurde, kamen auch sie in deren Besitz und blieben in demselben, bis im Jahre 1773 der Jesuitenorden aufgehoben wurde. Von diesen übernahm sie dann das Augustiner Chorherrnstift St. Dorothea in Wien und nach Aufhebung dieses Klosters im Jahre 1781 kamen sie an das Stift Klosterneuburg.

Die Gemälde sind, wie aus der Provenienz schon zu schliessen ist, Arbeit eines Wiener Malers, allerdings keines Künstlers von Bedeutung, der noch in der überlieferten Malweise des XV. Jahrhunderts sich bethätigte, und von der Reform der Eyck'schen Schule unberührt geblieben war.

Ueber das Gegenständliche der Bilder, das mit der lauretanischen Litanei zusammenhängt, wobei die Anrufung als Königin der Engel den neun Chören entsprechend specificirt wurde, hat Chorherr Dr. Wolfgang Pauker Studien gemacht, die im XXXV. Bande der Berichte und Mittheilungen des Wiener Alterthumsvereines in dem Aufsatze »der marianische Bildercyklus des Stiftes Klosterneuburg« veröffentlicht wird.*)

Tempera mit Goldgrund.

Höhe 115 *cm*, Breite 112 *cm*.

Tafel V—VII.

Die vorliegenden drei Blätter geben Proben des sogenannten »Stammbaumes der Babenberger«. Diese drei Temperabilder waren ursprünglich ein Triptychon, weshalb auch das ehemalige Mittelstück, der männliche Stammbaum, die doppelte Breite der Seitentheile besitzt.

Das Mittelbild, Tafel V, der eigentliche Stammbaum der männlichen Babenberger, wurde in den ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts vom Historienmaler Josef Kastner († 1872) leider nicht zu seinem Vortheile von Holz auf Leinwand übertragen. Bezüglich dieser Rentoilirung sei erwähnt, dass die Bilder nicht direct auf dem mit Kreidegrund überzogenen Holze gemalt waren, sondern dass auf das Holz eine feine Leinwand gespannt war und erst auf letzterer der Malgrund aufgetragen war. Die Bilder waren 1848 fertig renovirt bis auf die unteren vier, welche 1862 vom jetzigen Director der Albertina, Historienmaler J. Schönbrunner, restaurirt wurden. Ursprünglich war dieses Bilderwerk im Kreuzgang aufgestellt, woselbst es aber durch die Feuchtigkeit gelitten zu haben scheint, denn im Jahre 1630 findet sich in den Kammeramtsrechnungen die Ausgabe von 179 Gulden, welche der auch für Kaiser Rudolf II. thätige Maler Jeremias Gindter für Restaurirungen an demselben erhielt.

Von einem in der unteren Mitte des Bildes stehenden Baume mit vergoldeten Stamme spriessen Zweige, die sich kreisförmig schliessen, so dass dadurch 27 kreisförmige Bildfelder entstehen, in welchen folgende Darstellungen ersichtlich sind.

1. Leopold der Erlauchte erobert die Eisenburg. 2. Jünglinge reichen dem Erzbischof Poppo von Trier (Bruder des Markgrafen Heinrich I.) Blumen dar, welche aus dem Marterpfahle des heiligen Coloman hervorgesprossen waren (1012). 3. Markgraf Heinrich der Widerspenstige geharnischt. 4. Herzog Ernst von Schwaben wird auf der Jagd erschossen (1017). 5. Herzog Ernst der Jüngere wird mit seinem Begleiter von zwei Geharnischten erschlagen. 6. Kaiser Heinrich II. mit seiner Gemahlin begegnen dem Leichenzug Hermann Herzogs von Schwaben. 7. Herzog Albrecht der Sieghafte im Kampfe gegen Ungarn. 8. Leopold der Starke im Feldlager gegen Ungarn. 9. Die Schlacht an der Harzburg und die Flucht Kaiser Heinrichs V. Im Hintergrunde Kloster Mölk, vor welchem Markgraf Ernst III. mit dem Ulrichskelche steht. 10. Markgraf Leopold der Schöne siegt über die eingefallenen Böhmen und Mährer. 11. Markgraf Albrecht der Leichtfertige söhnt sich mit seinem Bruder Leopold dem Schönen aus. 12. Erzbischof Poppo der Jüngere kommt dem Markgrafen Leopold gegen die Baiern, Ungarn und Böhmen zu Hilfe. 13. Der heilige Leopold,

*) Die daselbst befindlichen Abbildungen sind Reproductionen der vorliegenden Tafeln.

zwei seiner Söhne an der Hand führend.. 14. Markgraf Albrecht der Andächtige, seinem Schwager König Bela von Ungarn zu Hilfe kommend, besiegt die Polen und die rebellischen Ungarn. 15. Markgraf Leopold der Milde, Herzog von Baiern, erobert Regensburg. 16. Otto Bischof von Freising als Stifter des Klosters Neustift bei Freising. 17. Konrad, der sechste Sohn des heiligen Leopold, im Hintergrunde Hohensalzburg. 18. Ernst, des heiligen Leopolds vierter Sohn, auf der Hirschjagd. 19. Herzog Heinrich I. Jasomirgott begleitet Kaiser Konrad III. auf dem zweiten Kreuzzug. 20. Kaiser Heinrich II. verleiht Herzog Leopold VII. dem Tugendhaften ein neues Wappen. 21. Hainrich von Medling führt eine Reiterschaar gegen Feinde. 22. Herzog Heinrich IV. auf der Falkenjagd. 23. Friedrich der Katholische führt den Leichnam Leopold VI. nach dem Kloster Heiligenkreuz. 24. Leopold der Glorreiche söhnt Gregor IX. mit Kaiser Friedrich II. aus. 25. Leopold das Kind in Begleitung seines Lehrers. 26. Heinrich, der zweite Sohn Leopolds, vertreibt seine Mutter aus Hainburg, mit der irrigen Unterschrift levpolt (statt hainrich) von medling d. grausam . . . . 27. Tod Friedrichs II. in der Schlacht an der Leitha.

Tafel VI gibt die Bilder 1, 2, 7, 9 ganz und Theile von den Bildern 4, 6, 8, 12, 21.

Tafel VII stellt einen Ausschnitt des rechtsseitigen Flügels dar.

Diese Flügel enthalten die Bildnisse der Frauen von babenbergischen Fürsten, sowie auch solche babenbergischen Stammes.

Die Anordnung ist eine dem Stammbaume ähnliche; der mit zierlichen Goldsternchen besäte rothe Grund zeigt in fünf Reihen die Bildnisse zu 4 oder 5 durch Ranken und Blätterwerk vermittelt. Die Bildnisse, weibliche Halbfiguren aus Blumenkelchen wachsend, sind nicht strenge chronologisch, noch weniger genealogisch gereiht, sie halten Schriftbänder in den Händen, auf denen der Name der dargestellten Person erkenntlich gemacht ist. Es wäre zu weitläufig, die 46 dargestellten Namen anzuführen. Die am vorliegenden Blatt dargestellten sind, und zwar von links nach rechts:

Erste Reihe: 1. Schwanhilde (richtig Mechtilde) Gemahlin Herzogs Heinrich I. 2. Adelheit, Gemahlin Leopolds II. 3. Gisela, Gemahlin Ernst I. 4. Kunigunde, Gemahlin Kaisers Heinrich III.

Zweite Reihe: 1. Gertraud, erste Gemahlin Heinrichs II. Jasomirgott. 2. Theodora, zweite Gemahlin Heinrichs II. 3. Agnes, Tochter des Heinrich Jasomirgott. 4. Maria, Gemahlin Leopolds V.

Dritte Reihe: 1. Theodora, Gemahlin Leopold VII. 2. Richza, Gemahlin Herzogs Heinrich III. von Mödling. 3. Kunigunde (richtig Agnes), Tochter Leopolds VI. 4. Helena, Gemahlin Leopolds VI.

Bezüglich der Entstehungszeit sei erwähnt, dass auf dem Bilde Heinrichs des Kindes die Jahreszahl 1489 zu lesen ist. Auch soll sich auf einer der Darstellung die Jahreszahl 1514 vorgefunden haben, ist aber heute nach der Restaurirung nicht mehr ersichtlich. Die Gemälde stammen aus dieser Zeit, und weisen den Einfluss der späten Eyck'schen Schule auf. Die weiblichen Porträts, welche noch in ihrer Ursprünglichkeit erhalten geblieben sind, zeigen eine bessere Hand als der Stammbaum, doch auch bei diesem erkennt man in dem landschaftlichen Hintergrund den Einfluss der niederländischen Schule. Wahrscheinlich Wiener Arbeit.

Höhe 332 *cm*, Breite 185 *cm*.

Tafel VIII und IX.

Beide Tafeln sind Reste eines Cyklus aus dem Leben Mariens.

Tafel VIII zeigt die Darbringung im Tempel. Maria in langem blauen Mantel mit weissem Kopftuche hält das in Windeln gewickelte Kind dem hohen Priester Zacharias entgegen, welcher angethan mit einem Kleide aus rothem Goldbrocat, dasselbe mit einem Tuche über den Armen entgegennimmt. Hinter Maria erblickt man St. Josef mit den beiden Tauben als Opfer. Das Locale der Handlung, der Tempel, ist eine Halle im Uebergangsstil, in die man durch eine Bogenöffnung Einsicht gewinnt.

Breite 39 *cm*, Höhe 73 *cm*.

Auf Tafel IX erscheint Christus der Maria Magdalena. Der Heiland im rothen Kleid mit rothem Mantel, hält in der Linken das bewimpelte Kreuz, die Osterfahne, und zeigt auf die vor ihm knieende heil. Magdalena, welche in ein blaues Kleid und einen blauen Mantel mit weissem Kopftuche gehüllt ist. Der Hintergrund ist durch eine Hürde abgeschlossen, hinter welcher eine felsige Landschaft mit drei Bäumen sichtbar wird.

Breite 40 *cm*, Höhe 72·5 *cm*.

Der Goldgrund ist am Rande mit einfachem eingeschlagenen Rautenornament geziert, ebenso die Nimben.

Diese beiden Bilder, sowie noch ein Cyklus von vier Tafelbildern, darstellend Scenen aus dem Leben der heiligen Jungfrau (Katalog pag. 129, Nr. 25 a—d), stammen von derselben Hand. Sie sind österreichische Schule mit rheinischem Einflusse wie die röthliche Carnation sowie die weissen Lichter bezeugen; mit denselben sind zwei Bilder des Berliner Museums verwandt.

Tafel X und XI.

Beide vorliegende Gemälde gehören einem Cyklus von acht Tafelbildern an, deren Darstellungen dem Leben der heil. Maria entnommen sind. Diese sind: Begegnung Joachims mit der heil. Anna, die Geburt Mariä, die Annuntiatio, Mariens Gang über das Gebirge, Geburt Christi, die Darbringung im Tempel, Mariens Tod und Maria als Himmelskönigin.

Taf. X zeigt uns die Darbringung im Tempel. Die heil. Maria im stark nachgedunkelten blauen Mantel mit weissem Kopftuche kniet vor einem mit damastartigen Stoffen bedeckten Altare, hinter welchem der mit Pluviale und Mitra bekleidete Hohepriester steht, welcher das Christkind in einem Leinentuche hält. Auf dem Altare befindet sich das Opfer, die zwei Tauben. Rückwärts neben Maria steht St. Joseph in rothbraunem Mantel, den Korb und einen Rosenkranz haltend.

Tafel XI stellt den Tod Mariens dar. Die Madonna liegt bekleidet mit gekreuzten Händen im Bette; zu ihrer Rechten kniet Johannes, die Sterbegebete lesend. Hinter dem Bette stehen die übrigen Apostel. Der heil. Petrus reicht der Gottesmutter die brennende Kerze und das Aspergile. Ober dem Bette in einer ovalen Umrahmung sieht man Christus mit der Seele seiner Mutter, als Kind dargestellt, am Arme.

Da dieser Cyklus mit jenem der Maria mit den Engelchören (siehe Tafel III und IV) in stilistischem Zusammenhang steht, so dürfte auch er Arbeit eines Wiener Meisters sein.

Breite 112 *cm*, Höhe 124·5 *cm*.

Tafel XII.

Dieses Tafelgemälde zeigt auf der Vorderseite die Darbringung im Tempel, österreichische Arbeit des ausgehenden XV. Jahrhunderts. Die Rückseite war mit einer dicken Kreideschichte überzogen. Als bei der Neuaufstellung und Ordnung des Museums im Jahre 1885 die Kreideschichte vom damaligen Schatzmeister Ivo Sebald vorsichtig entfernt wurde, kam vorliegendes Gemälde zum Vorschein. Trotz der äussersten Vorsicht gingen die blauen Farben mit der Kreideschichte mit, und wurden bei der Restaurirung durch den Maler Eduard Rietschl pietätvoll ergänzt.

Es stellt die Auffindung des heil. Stephan dar. Die Composition hält sich genau nach dem Breviarium romanum. Links im Vordergrunde liegen die vier Leichen, Gamaliel, sein Sohn Abibon, Nicodemus und St. Stephan, zu dessen Häupten das Gefäss mit den rothen Rosen auf das Martyrium deutet. Jenseits des Sarges stehen Bischof Johannes von Jerusalem, der Presbyter Lucianus zu seiner Linken, der ihm das Aspergile reicht; Gläubige bilden die Umgebung. Den Hintergrund

schliesst ein schlossähnliches Gebäude ab, das mit einem gothischen Erker geschmückt ist, von welchen Personen der Handlung zuschauen. An den beiden Enden der Vorderwand des Erkers sind die Chiffren



deren Deutung bis jetzt noch nicht gelungen ist. Am linken Bildrande blickt man in ein Schlafgemach, in dem der Presbyter Lucianus im Bette liegt. Dabei das Spruchband »Luciane Luci«(ane).

Das Gemälde, allem Anscheine das letzte aus einer Reihe von Darstellungen aus dem Leben des heiligen Stephan, dürfte österreichische, vielleicht salzburgische Schule des Beginnes des XV. Jahrhunderts sein.

Der Fond ist damascirter Goldgrund.

Breite 105 *cm*, Höhe 117 *cm*.

Tafel XIII.

Die Madonna mit dem Kinde. Die heil. Maria hält mit beiden Händen das Kind, welches auf einem Brocatpolster auf einem Tisch sitzt, auf dem eine Zinnkanne, ein Teller mit Birnen, ein böhmisches Waldglas mit Nelken sich befinden. Die Madonna mit aufgelösten blonden Haaren ist mit einem rothen Mantel und einem gegürteten blauen Gewande bekleidet, das, wie an den Unterarmen sichtbar ist, aus einem gross geblumten Brocatstoff verfertigt ist. Das Kind, welches, das Ende des Gürtels seiner Mutter in der Rechten haltend, mit einem Hemdchen und einem grünem Damast-Kleid bekleidet ist, hält den Zeigefinger der Linken in den Mund und blickt auf den kreuztragenden Engel im Hintergrund. Die Nimben der Madonna und des Kindes sind mit Reliefornamenten geziert, welche an den Charakter der Ornamentik der österreichischen Miniaturmalerei erinnern, ebenso ist der Goldgrund tief geprägt. Die Entstehungszeit fällt um die 2. Hälfte des XV. Jahrhunderts und zeigt besonders bei dem kreuztragenden Engel Einflüsse der Pacher'schen Schule.

Höhe 115 *cm*, Breite 82 *cm*.

Tafel XIV und XV.

Eine Folge von zwei Bildern, darstellend die Kreuzigung und die Kreuzabnahme, sind wahrscheinlich Reste eines grossen Flügelaltares.

Die Kreuzigung, auf Tafel XIV dargestellt, gibt den Moment wieder, in dem der Tod Christi durch den Lanzenstich bezeugt wird. Der Leichnam des Erlösers hängt schlapp am Kreuze, an dessen Fusse rechts die Gruppe der Frauen, links die der Soldaten und Pharisäer sich befinden. Johannes und Magdalena stützen die zusammenbrechende Madonna, welche in Gottergebenheit ihre Hände über der Brust kreuzt. In der anderen Gruppe fällt der Hauptmann auf, der einen reich gothischen Plattenharnisch trägt, eine Streitaxt in der Linken hält, die Rechte an das Herz legt und den Ruf ausstösst: »Vere filius dei erat iste.« Die Physiognomie der ihn umgebenden Pharisäer tragen einen gewissen Porträtcharakter zur Schau, ebenso dürfte auch der Hauptmann ein Porträt sein. Im Mittelgrunde ist in kleinen Figuren abermals die Kreuzigung dargestellt, aber mit den beiden Schächern, wobei die Seele des rechten Schächers durch einen Engel gegen Himmel geführt wird. Im Hintergrunde Jerusalem als mittelalterliche befestigte Stadt. Der Goldgrund ist mit einem Tapetenmuster dessinirt.

Auf Tafel XV ist das zweite Gemälde, die Kreuzabnahme dargestellt. Der Leichnam des Erlösers wird von Josef von Arimathäa und Nicodemus vom Kreuze herabgenommen, wobei Johannes helfend eingreift, ebenso wirkt ein mit einem reichen Gewande bekleideter und mit einem Hute bedeckter Mann mit; sein Kopf sowie jener des neben ihm stehenden Mannes erscheinen auf den ersten Blick als Porträtköpfe, sie dürften also wohl die Donatoren sein. Auf der anderen Seite des Kreuzfusses stehen die heiligen Frauen. Im Hintergrunde sieht man eine waldige Landschaft mit Felsen, in der sich drei Männer befinden, sowie eine Stadt. Der Goldgrund ist mit einem Tapetenmuster dessinirt. Dem Stile sowie dem Costume nach reihen sich die Bilder in die einheimische österreichische Schule der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts ein, die hier durch die bairische, besonders Passauer Schule beeinflusst wurde.

Höhe 118 *cm*, Breite 60 *cm*.

Tafel XVI.

Die Anbetung der heil. drei Könige. Durch eine quer durch das Bild laufende Mauer wird das Bild gegenständlich in zwei Theile getheilt, der Vordergrund stellt die Anbetung der Magier dar, während im Hintergrund die Landung der Magier, ihr Zusammentreffen und die gemeinsame Reise zum Stall von Bethlehem zur Darstellung gebracht ist.

Links im Vordergrunde sitzt die Madonna im reichen Goldbrocat-Gewande, vor ihr kniet der heil. König Kaspar, wie die Inschrift am Nimbus KING . KASPAR . AVS . INDIA angibt; hinter diesem steht Balthasar mit einem gothischen monstranzenartigen Gefäss in der Hand, im Nimbus die Legende KINIG . WALTHASAR . VON . . . . Zu diesem kommt der dritte König hinzu Melchior (im Nimbus: KINIG . IVLI . MELCHIOR . AVS . MOHRENLAND), dem ein am Boden knieender Mohrensclave ebenfalls ein monstranzenartiges Gefäss überreicht. Hinter diesem steht ein geharnischter Mann mit gefalteten Händen, ein Ritter des Gefolges. Dieses selbst befindet sich mit Kameelen vor der Mauer im Mittelgrunde. Zur Scene der Anbetung kommt hinter Maria der heil. Joseph, auf einen Stock gestützt, hinzu. Der Hintergrund weist eine Hafenstadt und ein Bergschloss auf, welches ebenfalls am Meere liegt, auf welchem die Schiffe ersichtlich sind, auf denen die heil. drei Könige ankamen.

Das Bild dürfte österreichische Schule des Anfanges des XVI. Jahrhunderts sein, erinnert theilweise an den Stil des Hans Pleydenwurff.

Höhe 144 *cm*, Breite 111 *cm*.

Tafel XVII.

Madonna mit Kind. Auf einem Tisch, der mit einem orientalischen Teppiche belegt ist, liegt das mit einem Lendentuche bekleidete Christkind, das Haupt auf einem Polster ruhend; dasselbe wird von der Madonna (in Halbfigur) angebetet, die mit blauem Mantel und rosafarbenem Gewande bekleidet ist. Das Kind greift mit seiner Linken nach den gefalteten Händen der Mutter. Der Goldgrund ist mit einfachem Rosettenornament gepunzt.

Im Besitz des Grafen Karl Lanckoronski zu Wien befindet sich dieselbe Darstellung mit nur ganz geringen Abänderungen. Wahrscheinlich liegt beiden ein Bellineskes Original zu Grunde. Um das letzte Decennium des XV. Jahrhunderts.

Temperamalerei, theilweise mit Oel übermalt.

Höhe 85 *cm*, Breite 61 *cm*.

Tafel XVIII.

Zu vorliegendem Bilde gehört noch ein zweites, ebenfalls sich im Museum befindliches als Pendant. Die Bilder sind quer getheilt und stellen je zwei Heilige dar, und zwar die vorliegende

Tafel zeigt oberhalb den heil. Johannes Evangelist, das Evangelium vor sich auf den Knieen, in der Rechten die Feder; unterhalb den heil. Hieronymus als Cardinal, dem Löwen den Dorn aus der Pranke ziehend. Das andere Gemälde zeigt oberhalb den heil. Johannes Bapt. mit dem Lamm auf dem Buche, unterhalb St. Sebastian, einen Pfeil in den Händen haltend. Je zwei Engel in prächtigen Brocatmänteln halten hinter jedem Heiligen einen reich dessinirten Teppich.

Die Gemälde reihen sich in die österreichische Schule des beginnenden XVI. Jahrhunderts; die Rückseiten abgesägt.

Höhe 120 *cm*, Breite 60 *cm*.

Tafel XIX.

Die figurenreiche Scene stellt den Moment dar, in dem der Leichnam Christi am Kreuze die Brustwunde erhält, aus der Blut und Wasser floss. Die Mitte des Bildes nimmt das Crucifix ein, rechts und links sind die Schächer, die an Kreuzen, die man aus Baumstämmen zimmerte, angebunden sind, ersichtlich. Der Vordergrund links weist die Gruppe der beiden Marien und des Johannes auf, die sich um die ohnmächtige Maria bemühen; im Vordergrunde rechts ein Mann zu Pferd, mit einem Krieger sprechend. Der Mittelgrund ist mit reichbewegten Gruppen von Kriegern und Juden ausgefüllt; im Hintergrunde eine Hügellandschaft und eine Stadt, mit einem Ausblick auf ein fernes hohes Gebirge. Hervorzuheben wäre im Mittelgrunde rechts ein Krieger mit einem Fähnlein, auf welchem sich die Meistersignatur befindet. Am Helme eines anderen Kriegers sieht man die Buchstaben

Bisher wurde das Künstlermonogramm immer für ein verschlungenes D und N gehalten. Da jedoch in diesem Falle das Monogramm, um das N richtig lesen zu können, um 90° gedreht werden müsste, was nicht üblich ist, so glaube ich, dass das Monogramm aus D und Z besteht, welche Buchstaben doch gleich zu erkennen sind. Auch die Pinselführung spricht für Z und nicht für N. Die Buchstaben auf dem Helme harren noch der Erklärung. Der Name des Monogrammisten wurde bisher noch nicht eruirt, auch ist es fraglich, ob die Zuschreibung an einen österreichischen Maler haltbar sein wird (den um die Zeit in Wien lebenden Malern ist das Monogramm unmöglich zuzuschreiben); unverkennbar ist nur der starke flandrische Einfluss. Das Bild trägt noch in der Mitte des Vordergrundes auf einem Stein die Jahreszahl 1846 in gothischen Ziffern auf den Firniss eingeritzt. Die Ziffer 8 ist etwas undeutlich, so dass sich die unrichtige Datirung 1446 erklären lässt. Schon die Einritzung auf die neuere Firnissschicht beweist, dass wir es hier mit Datirung einer Restauration zu thun haben und nicht mit einer genauen Entstehungsdatirung, daher auch alle Schlüsse, besonders jene des merkwürdigen früher nachweisbaren Einflusses von Eyck'scher Schule, hinfällig werden.

Länge 89 *cm*, Breite 69 *cm*.

Tafel XX.

Die Kreuzigung Christi ist in dem Momente dargestellt, als die Knechte das Kreuz mit dem Erlöser aufzurichten im Begriffe sind; zu diesem Zwecke ziehen es drei von ihnen an Stricken nach vorwärts, drei andere bemühen sich, den Kreuzesfuss in die Grube zu stellen, während zwei weitere mit Stangen das obere Ende von rückwärts in die Höhe heben. Im Vordergrunde rechts werden die beiden sitzenden Schächer, welche die Hände am Rücken gebunden haben, von Schergen bewacht. Im Vordergrunde links sind die heiligen Frauen mit Johannes. Die im Hintergrunde befindliche, theilweise hügelige, theilweise felsige Landschaft zeigt Jerusalem und auf einigen Felsen Burgen, vor welchen sich noch zuschauendes Volk befindet. An den Säumen einiger Gewänder liest man Worte, und zwar am Saume des Mantels der Madonna: . . . ARIW –

WE – LENHART IACOB ᴐ̧c VNᴐ – IMARIA . MVTER . IHESV . ORA PRONOPIS . SAND . STE – ANE – AILIM. Am Saume des Kleides jenes Schergen, der sich mit den beiden anderen bemüht, den Kreuzesfuss in die Grube zu stellen, sind folgende Buchstaben ersichtlich: KN - AEER ꝭ ILAI KVM ꝭ, und am Aermelsaum des mittleren der drei den Strick ziehenden Knechte das Wort ALTMAN. Ob dieser Name auf den Maler oder den Stifter des Bildes zu beziehen ist, kann selbstverständlich nicht entschieden werden. Dem Stile nach ist das Bild einheimischer Provenienz, ist jedoch in Bezug auf Composition von der oberbairischen Richtung beeinflusst. Auch sind in den Köpfen der heiligen Frauen Reminiscenzen an die Kölner Schule zu finden. Die Entstehungszeit fällt in die ersten Jahrzehnte des XVI. Jahrhunderts.

Breite 101 *cm*, Höhe 173 *cm*.

Tafel XXI, XXII, XXIII und XXIV.

Das zwölf Stücke umfassende Altarwerk besteht aus drei Cyklen. Der eine umfasst die Passio domini in vier Bildern, der andere die Legende des heil. Johannes des Täufers ebenfalls in vier Darstellungen, der dritte die Gründung Klosterneuburgs in vier Scenen.

Aus der Passion Christi sind folgende vier Momente dargestellt: Christus am Oelberg, Gefangennehmung, die Dornenkrönung und der Gekreuzigte.

Tafel XXI stellt die beiden ersten Scenen dar. Christus im rosafarbenen Gewande kniet vor einem fast kanzelartig gebildeten Felsen, der aus einem See emporsteigt, an ihm ist auch eine Burg gelegen; im Hintergrunde links drei Apostel, darunter Petrus und Johannes; der Horizont ist von Felsengebirgen abgeschlossen. In der rechten unteren Ecke ist das Künstlermonogramm R und die Jahreszahl 15 . . ersichtlich. Da das Bild an den Bändern abgesägt ist, so fehlen der restliche Buchstabe (F) und die Ziffern (01). Die Gefangennahme Christi ist lebhaft bewegt. Christus mit einem Strick um den Hals beugt sich vor, um dem vor ihm in die Kniee gesunkenen Malchus das Ohr anzuheilen. Ein Häscher zieht an dem um seine Achsel gelegten Stricke den Heiland hinweg, während ein anderer in zerhauter Tracht und Federbarett den Erlöser an der linken Hand festhält; überdies stösst ein im Plattenharnisch gerüsteter Krieger Jesus mit einem Stock auf das Haupt. Dabei stehen noch zwei mit Stangenwaffen bewaffnete Häscher, und im Hintergrunde erblickt man Petrus und Johannes in einer Landschaft desselben Charakters, wie jene des ersten Bildes.

Tafel XXII bringt die beiden anderen Scenen aus der Passion zur Darstellung. Die Dornenkrönung vollzieht sich in einer bogengeschmückten Halle mit Durchsicht auf eine zweite, in der drei Personen sich befinden. Vier Henkersknechte drücken mit Stäben dem auf einer Steinbank sitzenden Christus die Dornenkrone auf das Haupt.

Die letzte Scene der Passion, Christus am Kreuze, spielt sich in einer an einem See gelegenen Landschaft mit hohem Gebirge ab, in deren Hintergrunde eine auf einem Hügel befindliche befestigte Stadt sich befindet, zu der Reiter zurücksprengen. Der Gekreuzigte selbst befindet sich im Vordergrunde und ist mit einem schleierartigen Lendentuche bekleidet. Zu seinen Füssen stehen rechts Maria in weissem, über den Kopf gezogenen Mantel gehüllt mit blauem Unterkleid, und links Johannes in rothem Gewande.

Der zweite Cyklus bringt vier Scenen aus der Legende des heil. Johannes Baptista, und zwar Johannes in der Wüste predigend, die Taufe Christi, die Gefangennahme und die Enthauptung. Auf Blatt XXIII sind die drei letzten Scenen dargestellt.

Die Taufe Christi ist in der typischen Weise dargestellt, nur die Landschaft, insbesondere der phantastische Felsen, ist bemerkenswerth. Johannes ist mit einem langen gelben Kleide bekleidet.

Die Gefangennahme des heil. Johannes wird durch Kriegsknechte in Landsknechttracht vorgenommen, von denen einer den an den Händen gefesselten Heiligen an einem Strick in ein Haus schleppt, die anderen vier unterstützen ihn dabei, während ein Mann in langem Mantel zusieht; im Hintergrunde eine Strasse, deren Abschluss ein Haus bildet. Auf der italienischen, sogenannten Schweizerhelmbarte, die ein Kriegsknecht in der Hand hält, erblickt man den Namen des Meisters:

Die letzte Scene ist die Enthauptung des Vorläufers. In einer Vorhalle, von der eine niedere Treppe zu einem Gemach führt, liegt am Boden der Leichnam des enthaupteten Heiligen, während der in Landsknechttracht gekleidete Scharfrichter das Haupt des Johannes der Herodias auf die Schüssel legt. Auf der Treppe ein Mann und ein Landsknecht mit Helmbarte, im Gemach das Gastmahl des Herodes.

Blatt XXIV bringt drei von den vier Darstellungen aus der Gründung des Stiftes Klosterneuburg. Der Auszug zur Jagd. Auf einem Wege am Fusse eines mit einem Schlosse bekrönten Berges vorbei, welches die Babenbergerburg am Leopoldsberg darstellen soll, zieht der Jagdzug. Voran zwei mit Helmbarten gerüstete Männer in Landsknechttracht, neben denen ein Hund läuft, der auf dem Halsbande das Monogramm R. F. trägt. Hinter ihnen folgen zu Pferde der heil. Leopold im Hermelinmantel und Herzogshut und die Markgräfin Agnes auf einem Falben sitzend, mit einer Bügelkrone auf dem Scheitel; weiterhin ein berittener Jäger und einer zu Fuss. Im Hintergrunde Hügel mit Ackerfeldern, im Vordergrunde Felsen und ein abwärts fliessendes Wasser, die Donau. In der Serie folgt nun die Darstellung der Wildschweinjagd, welche auf unserer Tafel fehlt.

Die folgende Abbildung stellt die Auffindung des Schleiers der heil. Agnes dar. In der Mitte einer waldigen Landschaft sieht man den Fliederbusch mit dem Schleier, über welchem die Madonna mit Kind erscheint; vor dem Strauche kniet der vom Pferde gestiegene Markgraf im selben Costume wie im ersten Bilde. Vor ihm zwei Hunde, hinter dem Pferde zwei Jäger.

Den Abschluss dieses Cyklus bildet die Darstellung des Baues der Stiftskirche von Klosterneuburg, welche der Markgraf und seine Gemahlin, von Gefolge begleitet, besichtigen. Der Heilige reicht dem mit gebeugtem Knie vor ihm stehenden alten Baumeister, hinter welchem ein Steinmetz einen Block behaut, die Hand. Hinter dem Altare ist der Holunderbusch ersichtlich. Auf dem links vom Altare befindlichen Werkstück liest man die Jahreszahl 1501, und die Buchstaben R. F. liest man an der Mauer unter dem Fenster rechts.

Die Frage über den Meister dieser Bilder ist schon seit Langem in Schwebe gewesen. Die Annahme, welche bis vor Kurzem allgemein giltig war, dass der Maler Rueland identisch sei mit dem in Wien ansässigen Wolfgang Rueland, wurde durch die archivalischen Nachweise des Dr. Uhlirz im XVII. Bande des Jahrbuches der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, pag. CX, widerlegt, indem dort nachgewiesen wird, dass Rueland ein Ziegelofenbesitzer sei. Jene Hypothese hat aber schon innere Mängel; erstens wäre eine sehr hohe Lebensdauer für den Mann anzunehmen, der 1558 zum ersten Male im Mitgliederverzeichnisse des Rathes von Wien vorkommt, also schon ein gereifter Mann war, und der noch im Jahre 1501 unsere Bilder gemalt hätte. Ferner wäre die Signirung mit dem Familiennamen allein für Deutschland sehr auffallend, da ja doch in jener Zeit entweder Monogramme oder der ganze Namen, nie der Zuname allein als Signatur gebräuchlich waren. Wir haben also in der Signatur RVELAND den Vornamen des Malers.

Wer ist nun dieser Rueland? Wenn wir die drei Cyklen unter einander vergleichen, so finden wir, dass jener der Johanneslegende in Bezug auf künstlerische Güte der beste ist, ferner dass die Bilder der Leopoldslegende schwächer und die Passionsdarstellungen am schwächsten sind. Ob diese Unterschiede einer früheren Restaurirung anzurechnen sind, bleibt noch die Frage. Trotzdem finden sich in den drei Cyklen gewisse Aehnlichkeiten. Vor Allem fällt die Aehnlichkeit der Felsbehandlung auf dem Bilde der Taufe Christi und dem Oelberge auf, welche auch mit einem R. F. 1491. bezeichneten Darstellung des Oelberges der k. k. Gemäldegalerie übereinstimmt. Ferner deutet auch die Aehnlichkeit der Füsse auf den Ursprung der Bilder aus einer Werkstätte. Man vergleiche blos den rechten Fuss des Johannes bei der Taufe, mit jenem Christi am Oelbergbilde und mit dem Fusse des Henkersknechtes am Bilde der Dornenkrönung. Es ist also vielleicht anzunehmen, dass das mit Rueland bezeichnete Bild vom Meister selbst gemalt wurde, während die mit R. F. bezeichneten Bilder aus der Werkstätte dieses Meisters sind, und zwar, dass die Passionsdarstellungen von einem auch mit der einheimischen Kunst vertrauten Gesellen, und die Bilder der Leopoldslegende von einem etwas niederländisch beeinflussten Gesellen ausgeführt wurden. Wer ist nun dieser R. F.? Waagen deutete dieses Monogramm auf ein Mitglied der Basler Malerfamilie Fries; diese Zuschreibung wurde aber schon zurückgewiesen.

Wohl wäre es möglich, dass wir es hier mit einer Arbeit eines Passauer Malers mit Namen Ruland Fruehauf zu thun hätten, der schon mit Oesterreich, und zwar Salzburg, zu thun hatte (siehe Mittheil. d. Centralcommission, N. F. V, 1879, pag. 70 ff.). Er scheint ein bedeutenderer Maler gewesen zu sein, denn er malte 1470 die Fresken des Rathhauses in Passau. Wie es im Charakter der Zeit liegt und nach den Zunftstatuten nicht zu verwundern ist, bemalte er 1478 zwei Kerzenstangen für das Bürgerspital in Salzburg und wurde 1484 allem Anscheine nach als Experte bei der Altarangelegenheit der Franziskanerkirche in Salzburg verwendet. Dass ein Unterschied in den drei zusammengehörigen Cyklen des Klosterneuburger Altares wahrgenommen wird, spricht nicht dagegen, denn der beste, der Johannescyklus, ist von der Hand des Meisters selbst, trägt daher auch als Signatur den ausgeschriebenen Vornamen Rueland, die anderen sind Werkstättebilder und tragen sozusagen den Firmastempel R. F. Dass die eventuell in Passau oder Salzburg gefertigten Bilder im Stifte Klosterneuburg sich vorfinden, spricht sogar für obige Hypothese, denn die Beziehungen genannter Städte zu dem Stifte sind mannigfach.

Höhe 76 *cm*, Breite 39 *cm*.

Tafel XXV.

Christus am Kreuz nimmt die Mitte des Bildes ein. Zu seiner Rechten stehen Maria und die heiligen Frauen, zu seiner Linken Johannes betend und die mit Stangenwaffen bewaffneten Kriegsknechte. Die gedrungene Körperform, sowie der gezwungene Faltenwurf deuten auf eine österreichische Localschule. Das Bild stammt aus dem Beginn des XVI. Jahrhunderts.

Breite 50 *cm*, Höhe 110 *cm*.

Tafel XXVI.

Vorliegendes Bild ist die Grabtafel des Bischofs von Chiemsee, Ludwig II. Ebner, der im Jahre 1495 gewählt wurde, am 29. Mai 1502 resignirte und sich in das Augustiner-Chorherrnstift zu St. Dorothea nach Wien zurückzog, woselbst er (vermuthlich 1516) auch starb; er wurde unter dem Prälaten Bernhard Zottmann Aurifaber im Kreuzgange zu St. Dorothea begraben. Ebner entstammt dem bekannten Nürnberger Geschlecht. Das sich derzeit im Archiv zu Klosterneuburg be-

findliche Dorotheaarchiv enthält sein Testament, sowie andere Schriftstücke von ihm, leider findet sich darin keine Notiz über unser Bild.

Die Madonna, auf dem Schosse das segnende Christkind haltend, sitzt auf einem reich verzierten Thronsessel, und hält in ihrer Rechten einen Apfel. Rechts und links sitzen Heilige, und zwar rechts die Bischöfe Virgilius, Ulrich und Ruprecht, links Sta. Agnes mit dem Lamme, Barbara mit dem Schwerte, und die heilige Dorothea mit dem Körbchen Rosen, von denen das Christkind einige mit der Linken genommen hat. Im Vordergrunde sieht man den knieenden Donator mit der Legende, ora pro me mater misericordiae, hinter ihm steht Hieronymus als Patron, ihm gegenüber die heilige Valeria mit Schwert und Kopf. In der Mitte des Vordergrundes stehen zwei Putti, von denen der bei Ebner stehende das Wappen des Bischofs, der andere das Wappen des Stiftes Chiemsee hält. Auf einem Postament steht in der Mitte des Bildes ein Blumengefäss mit Maiglöckchen, auf dem Postamente liest man die Jahreszahl 1516. Der Hintergrund zeigt Gebäude im frühen Renaissancestil, während man am Fusse des Bildes die Legende liesst: Hic Est sepultus Reverendus in Christo pater et dominus dominus Ludovicus Ebmer quondam episcopus Chyemensis obyt autem . . . Die Inschrift dürfte entweder eine zweite Zeile gehabt haben oder um das Bild herum gegangen sein, die Adversativpartikel würde darauf hindeuten, dass die Legende in dem Sinne fortgesetzt war, dass Ebner nicht in Chiemsee, sondern in Wien zu St. Dorothea gestorben sei.



Das Gemälde scheint in Wien entstanden zu sein. Vieles im Bilde, das an die Weise Burgkmayrs erinnert, dürfte vielleicht dadurch zu erklären sein, dass das Gemälde von einem auf der Wanderschaft nach oder von Italien befindlichen Maler herrührt.

Höhe 173*cm*, Breite 138*cm*.

Tafel XXVII.

In einem hohen kirchenartigen Saal mit Kreuzgewölben und Seitenschiffen spielt sich die figurenreiche Scene der Enthauptung des heiligen Johannes ab. Die Mitte der Scene nimmt Herodias in reichen Kleidern ein, die Schüssel in der Hand haltend, begleitet von mehreren Mägden. Etwas hinter ihr kniet der Täufer mit gebundenen

Händen am Boden, neben ihm steht der Henkersknecht eben im Begriffe das Schwert zu ziehen. Dabei zeigen sich im Vordergrunde noch einige Männer als Zuschauer. Links im Vordergrunde sitzt Herodes mit Freunden und Frauen am Tische beim üppigen Mahle. Am Rande des Tisches befindet sich die Jahreszahl 1521 auf der Fussplatte das Monogramm .

In der Albertina befindet sich die im verkleinerten Massstabe hier abgebildete Handzeichnung mit demselben Monogramme.*) Das Blatt stellt eine Gruppe aus einer Scene der Enthauptung des heiligen Johannes vor. Die Aehnlichkeit der Gruppe der Frauen ist so gross, dass man unwillkürlich an eine Studie zu unserem Bilde denkt. Das Blatt ist datirt, aus dem Jahre 1519. Die Rückseite der Handzeichnung trägt unten den ausgeschriebenen Namen des Malers, wie er hier abgebildet

ist. Niclas Kirberger aus München anderweitig nachzuweisen, ist mir bis jetzt nicht gelungen; wohl dürften die Zunftbücher und Archive in München einigen Aufschluss geben. Nach einer localen Tradition wurde das Monogramm auf Niclas Kriegbaum gedeutet. Manches im Bilde erinnert an die Manier des Schäuffelin.

Höhe 88 *cm*, Breite 55 *cm*.

Tafel XXVIII.

Vorliegende Tafel zeigt eine Serie von drei Gemälden, wahrscheinlich Reste eines Flügelaltares, dieselben stellen dar: St. Stephan, Sta. Magdalena und St. Sebastian. St. Stephan ist mit weisser Tunica und rothem Mantel bekleidet, trägt zwei Steine, Magdalena mit blaugrauem Rocke und rosafarbenem Mantel hält das Salbengefäss in den Händen. St. Sebastian in der Zeittracht, ist mit einem weiten, grünen, pelzverbrämten Mantel bekleidet, hat das Barett auf dem Kopfe und trägt einen Pfeil in der Linken.

Bei der Neuaufstellung des Museums wurden sie im Depotraume des Stiftes gefunden.

Die Bilder verrathen starken schwäbischen Einfluss. Nach Dr. Robert Stiassny erinnern sie an vier Heiligengestalten, Flügelbilder, welche in Salzburg sich im Besitz des Herrn Frey befinden; diese gehörten dem Stifte Nonnberg, woselbst sich noch zwei andere befinden. Vielleicht sind diese Bilder also salzburgisch.

Höhe 148 *cm*, Breite 43 *cm*.

Tafel XXIX.

St. Barbara, angethan in reichem Zeitcostüm, mit reichem Renaissance-Halsband, liest in einem Buche. Hinter ihr befindet sich der Thurm, in welchem der Kelch mit Hostie steht. Angebliche Copie eines Pseudo-Grunewaldes aus der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts.

Höhe 67 *cm*, Breite 48 *cm*.

Tafel XXX.

Andreas Mosmüller (1618 – 1630) war wohl der kunstsinnigste Prälat des Stiftes Klosterneuburg bis auf Ernst Perger, welcher die grossartige barocke Umgestaltung des Stiftes ins Werk gesetzt hatte. Mosmüllers Kunstsinn tritt uns noch in einigen erhaltenen Kunstwerken entgegen, zu denen auch vorliegendes Gemälde gehört. Es stellt den Tod Mariens in der üblichen Weise dar. Maria im Bette sitzend hält in der Rechten die von Johannes dargebotene Sterbekerze, um das Bett herum knieen die Apostel, bis auf Petrus, welcher sie stehend mit dem Aspergile besprengt. Ausserdem

*) Mein lieber Freund Dr. Fritz Dörmhöffer machte mich schon vor Erscheinen der Publication der Handzeichnungen der Albertina auf dieses Blatt aufmerksam.

kniet der Prälat Mosmüller, geleitet von St. Leopold, an der rechten Seite des Bettes, in dem Gebetbuche betend. Zu seinen Füssen ein Putto mit seinem Wappen. Zu Häupten Mariens erscheint in einer Wolke Christus mit der Seele seiner Mutter im Arme sie bekrönend, umgeben von Engeln, von denen einige Bandrollen mit der Legende: Surge, propera amica mea, veni de libano veni coronaberis. Que est ista q (quae) procedit quasi aurora consurgens, pulchra ut luna, electa ut sol, terribilis ut c. (castrorum) a. (acies) o. (ordinata). Dieses Gemälde verdient unsere Aufmerksamkeit aus folgendem Grunde. Heller, Meusel, Mechel und Eye erwähnen in ihrer Biographie Dürer's ein Gemälde genannten Meisters, das sich noch im Jahre 1823 im Besitze des Grafen Moriz von Fries in Wien befand, aber nach der Auction des Fries'schen Kunstbesitzes nach England gekommen sein soll und daselbst verschollen ist. Dieses Bild soll das Monogramm Dürer's und die Jahreszahl 1518 tragen. Nach der uns bei obigen Schriftstellern erhaltenen Beschreibung dieses Dürer'schen Gemäldes ist es in Bezug auf Composition fast gleich. Nur sollen die dargestellten Personen Porträte von Zeitgenossen gewesen sein, so hatte die sterbende Maria die Züge der Maria von Burgund, St. Johannes jene Philipp des Schönen, der knieende Prälat war der Bischof von Wien, Georg von Zlatkonia, und an Stelle des heil. Leopold erblickte man Kaiser Max in gleicher Attitude, ferner waren noch die Porträte des Cuspinian und Stabius zu sehen. Es sind nun zwei Möglichkeiten vorhanden. Entweder hat Zlatkonia, der Stifter des Dürer'schen Gemäldes, das Bild für Klosterneuburg machen lassen, da er seit 23. März 1506 in die Confraternität des Stiftes Klosterneuburg aufgenommen war. Hier wäre nun ein Zusammenhang des Bildes mit dem Stifte.

Oder das Dürer'sche Bild kam in kaiserlichen Besitz, woselbst Mosmüller, da er persona gratissima bei Kaiser Mathias war, es sah und im naiven Geiste der Zeit copiren liess, mit seinem Porträt an Stelle jenes Zlatkonias. Also auch hier war der Zusammenhang mit Mosmüller gegeben.

Das Gemälde Dürers hätte dann leicht bei den häufigen Ausscheidungen aus dem Hofbesitze in den Besitz des Grafen von Fries kommen können.

Unser Bild ist ein Geschenk des regierenden Fürsten Johannes von und zu Liechtenstein an das Stift und befand sich seinerzeit im Schlosse Seebenstein, woselbst es Joseph Feil gesehen und beschrieben hat (Berichte und Mittheilungen des Alterthumsvereines in Wien, I. Band, pag. 188 ff. Siehe ferner: Ilg, Berichte und Mittheilungen des Alterthumsvereines in Wien. XXVI (1890), pag. 106 f.).

Das Bild trägt eine Signatur, und zwar im Gebetbuche Mosmüllers † G. A. P. G. 1627 † und einige undeutliche Ziffern etwa 16—05. Die Deutung der Chiffren G. A. P. G. ist noch offen.

Was nun die Urheberschaft des Originalbildes anbelangt, lässt sich nicht viel sagen, denn es wäre ja sehr möglich, dass das Dürer'sche Monogramm falsch ist. Eines wäre nur zu bemerken, dass in unserem Bilde, angenommen auch, dass es tief unter dem Originale stünde, fast nichts an Dürer's Stil gemahnt. Die Frage muss daher offen bleiben, bis das angeblich in England befindliche Gemälde wieder zum Vorschein kommt.

Höhe 101 *cm*, Breite 73 *cm*.

Tafel XXXI.

Die Grablegung Christi. Der Leichnam des Herrn ruht in einem Linnentuch, das von Nicodemus und Joseph von Arimathäa, sowie von einer heiligen Frau gehalten und eben in den Steinsarkophag gehoben wird. Maria ist vor Schmerz zusammengebrochen, zwei Frauen sind um sie beschäftigt. Der heilige Johannes ringt, ergriffen von der ganzen Scene, die Hände. Der Hintergrund gewährt auf der einen Seite den Ausblick auf den Calvarienberg auf der anderen auf eine Waldlichtung.

Das Gemälde gehört der oberdeutschen Schule an. Auffallend ist die Aehnlichkeit des Johannes mit dem Kupferstich des Mantegna B. 3. Mitte des XVI. Jahrhunderts.

Tafel XXXII.

Anbetung der Magier. Links sitzt die heilige Jungfrau und hält auf ihrem Schosse das Christkind, welches den vor ihm knieenden heiligen König segnet. Die beiden anderen heiligen Magier stehen zur Seite, ihre Geschenke in den Händen. Hinter Maria erblickt man St. Joseph. Der Hintergrund eröffnet einen Ausblick in eine offene Landschaft.

Süddeutsche, vielleicht österreichische Schule des späteren XVI. Jahrhunderts.

Höhe 53 *cm*, Breite 40 *cm*.

Tafel XXXIII.

Weil ein Gemälde der italienischen Schule, wird dieses Bild am Schlusse angefügt. Die Verkündigung Mariä spielt sich auf der Terrasse eines Hauses ab, von der man auf das Meeresufer mit felsiger Landschaft, in welcher St. Hieronymus mit den Löwen erscheint, sieht. Maria, am Betschemel knieend mit gekreuzten Händen, ist mit einem über das Haupt geschlagenen Mantel aus Goldbrocat bekleidet. Vor ihr befindet sich in fast knieender Stellung der Engel, den Lilienstengel in der Linken mit segnender Rechten. Vom Himmel her, ausgehend von Gott Vater in Wolken, schwebt auf einem goldenen rothen Strahle das Christkind mit verschränkten Armen zu Maria, vor ihm her fliegt der heilige Geist in Gestalt einer Taube. Sowohl auf der Terrasse als auch im Hintergrunde erblicken wir Thiere, ein Perlhuhn, einen Storch, andere kleine Vögel, einen Hirsch, die zur Belebung der Scene beitragen.

Im Museo Correr in Venedig befindet sich das hiebei abgebildete Gemälde, welches im Formate grösser, aber in der Ausführung nicht so fein ist, jedoch in der Composition vollkommen übereinstimmt, so dass unser Bild demselben Meister zugeschrieben werden muss. Es trägt die Bezeichnung LAZARVS BASTIAN. Es ist das Lazzaro Bastiani oder Sebastiani, ein Maler der venetianischen Schule, thätig von 1470—1508. Vgl. über ihn Meyer's Künstlerlexikon III. Bd., pag. 113 f., woselbst alle anderen Literaturnachweise angegeben sind.

Wenn auch einiger Unterschied zwischen dem Bilde in Venedig und dem vorliegenden Bilde vorhanden ist, so dürfte dieses doch dadurch zu erklären sein, dass das vorliegende Bild ein späteres ist, dass also der Meister sich schon mehr Carpaccio genähert hat.

Höhe 69 *cm*, Breite 80 *cm*.






MISERERE·MEI·DEVS




I·N·R·I









Lit Dr Drexler Dr List, Tafelbilder im Stifte Klosterneuburg

Verlag von Gerlach & Schenk in Wien





















Prof. Dr. Drexler Dr. List, Tafelbilder im Stifte Klosterneuburg

Verlag von Gerlach & Schenk in Wien





Prof. Dr. Drexler – Dr. List, Tafelbilder im Stifte Klosterneuburg
Verlag von Gerlach & Schenk



XI



Prof. Dr Drexler   Dr. List, Tafelbilder im Stifte Klosterneuburg.

Verlag von Gerlach & Schenk in Wien





Prof. Dr. Drexler — Dr. List, Tafelbilder im Stifte Klosterneuburg

Verlag von Gerlach & Schenk in Wien





Prof Dr Drexler Dr. List, Tafelbilder im Stifte Klosterneuburg.

Verlag von Gerlach & Schenk in Wien





Prof. Dr Drexler Dr List, Tafelb der im Stifte Klosterneuburg





Prof Dr Drexler   Dr List, Tafelbilder im Stifte Klosterneuburg

Verlag von Gerlach & Schenk in Wien





Prof Dr Drexler — Dr List, Tafelbilder im Stifte Klosterneuburg

Verlag von Gerlach & Schenk in Wien





Prof. Dr Drexler - Dr. List, Tafelbilder im Stifte Klosterneuburg

Verlag von Gerlach & Schenk in Wien





Prof Dr Drexler Dr List, Tafelbilder im Stifte Klosterneuburg





Prof Dr Drexler Dr List, Tafelbilder im Stifte Klosterneuburg.



XX



Prof Dr Drexler Dr List, Tafelbilder im Stifte Klosterneuburg

Verlag von Gerlach &





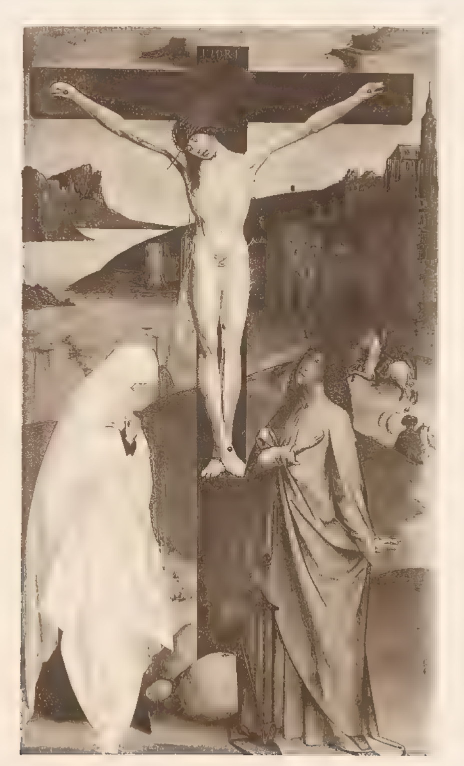


Prof. Dr. Dreyer [illegible] Klosterneuburg
[illegible]





[illegible]











[illegible]



XXIV









Dr. Drexler



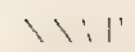

I·N·R·I

[illegible]































Prof. Dr Drexler — Dr. List, Tafelbilder im Stifte Klosterneuburg

Verlag von Gerlach & Schenk in Wien





Prof. Dr. Drexler — Dr. List, Tafelbilder im Stifte Klosterneuburg.
Verlag von Gerlach & Schenk in Wien.



Prof. Dr. Drexler — Dr. List, Tafelbilder im Stifte Klosterneuburg.

Verlag von Gerlach & Schenk in Wien.

Lazzaro Sebastiani (1470–1508)